El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano.

"Glamour in the Andes: The Representation of Indigenous Migrant Women in Peruvian Cinema"

Iliana Pagán-Teitelbaum[1]

Resumen

Este estudio analiza dos películas aparentemente pro-indígenas, dirigidas por cineastas no-indígenas en el Perú. Sostengo que en las películas *Gregorio* (Grupo Chaski, 1984) y *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006), la imagen positiva de la mujer indígena peruana como sujeto migrante con "agencia" se debilita por la dominación de una mirada "extranjera" o exotizante sobre el "otro" marginado. A pesar de que los textos fílmicos de Chaski y Llosa intentan rechazar la representación estereotipada de la mujer indígena, efectivamente acaban por reiterar una imagen negativa que recae sobre patrones dominantes eurocéntricos. Al negar la autorrepresentación, al construir el argumento narrativo, o al proponer una representación verosímil que distorsiona negativamente los valores tradicionales andinos, estas dos películas participan de una tradición mediática de violencia cultural contra los pueblos indígenas de las Américas.

Palabras clave: Indígena, Estereotipo, Eurocentrismo, Grupo Chaski, Claudia Llosa

Abstract

This study analyzes two purportedly pro-indigenous films directed by non-indigenous filmmakers in Peru. I contend that in the films *Gregorio* (Grupo Chaski, 1984) and *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006), the positive image of indigenous Peruvian women as migrant subjects with agency is weakened by the dominance of a "foreign" and exoticizing gaze over the marginalized "other." Even though the films of Chaski and Llosa may intend to reject the stereotyped representation of indigenous women, they nevertheless end up by reinforcing a negative image. In the selection of the cast or the structuring of the narrative argument, the representation of the indigenous female in these films replicates dominant Eurocentric patterns. By denying self-representation, or by offering a verisimilar portrayal that negatively distorts traditional Andean values, these two films participate in the recurrent media practice of cultural violence against the indigenous peoples of the Americas.

Key Words: Indigenous, Stereotype, Eurocentrism, Grupo Chaski,Claudia Llosa

---

[1] Doctora en Literatura y lenguas romances. Recipiente de la Beca Mellon para la Investigación Postdoctoral en las Humanidades 2007-2009. Departamento de Lenguas y Literaturas Romances, Universidad de Pennsylvania. Correo electrónico: ilianap@sas.upenn.edu


Mujeres indígenas durante el aniversario de Andahuaylillas, Cusco, Perú (diciembre 2005).

Introducción

La película *Gregorio* (1984) del Grupo Chaski y la película *Madeinusa* (2006) de Claudia Llosa construyen mediante sus narrativas fílmicas una imagen positiva y poco común de la mujer indígena peruana como sujeto migrante con "agencia", es decir, con capacidad de actuar y de tomar decisiones en el mundo. En estas películas, no obstante, la imagen positiva de la indígena como protagonista social se debilita por la dominación de una mirada "extranjera" o exotizante sobre el "otro" o, en este caso, sobre la "otra" marginada. Los textos fílmicos de Chaski y Llosa intentan rechazar la representación estereotipada de la mujer indígena, pero efectivamente acaban por reiterar una imagen negativa. Al elegir el elenco o al construir el argumento narrativo, la representación de la mujer indígena migrante recae sobre patrones dominantes eurocéntricos. Al negar la autorrepresentación utilizando una actriz euro-descendiente blanca (o blancoide) para asumir el papel de indígena, o al proponer una representación verosímil que distorsiona negativamente los valores tradicionales andinos, estas dos narrativas fílmicas participan de una tradición mediática de violencia cultural contra los pueblos indígenas de las Américas[2].

El poder de narrar al "otro"

En su libro *Cultura e imperialismo* (1993), Edward W. Said reitera la importancia de las narraciones y los relatos como creadores de identidad y de historia. Según Said, ciertas narrativas pueden surgir mientras otras son bloqueadas (1996: 13). El *"poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar"* (Ibid.) ha determinado cuáles narraciones sobre el "otro" logran entrar en los medios de comunicación dominantes. Los críticos culturales Ella Shohat y Robert Stam, por su parte, subrayan que las narraciones fílmicas ponen en juego ideas reales sobre el espacio y el tiempo, y sobre las relaciones sociales y culturales. Las películas que representan de un modo realista a las culturas marginadas, incluso cuando no pretendan mostrar acontecimientos históricos reales, hacen afirmaciones fácticas *"aunque sea de manera implícita"* (Shohat y Stam, 2002: 187).

En el caso de la representación de los pueblos indígenas americanos en el cine dominante del siglo veinte, se ha criticado el aplanamiento, la supresión o la mezcla indiscriminada de las diferencias culturales y geográficas de los diferentes pueblos indígenas para crear un *"indio instantáneo"* (Bataille y Silet, 1980: 40). Un ejemplo craso del "indio instantáneo" se ve en la cuarta película de la serie Indiana Jones, *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* ("Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal", 2008) dirigida por Steven Spielberg y

---

[2] El sociólogo noruego Johan Galtung define la violencia cultural como *"cualquier aspecto de una cultura que pueda ser usado para legitimar la violencia en sus formas directa o estructural. La violencia simbólica arraigada en una cultura no mata ni mutila como la violencia directa o la violencia intrínseca a la construcción de una estructura. No obstante, se utiliza para legitimar ambas formas de violencia, como por ejemplo en la teoría de un «Herrenvolk» o raza superior"* (1990: 291, traducción mía). Para una definición y análisis más detallados del concepto de violencia cultural, ver Johan Galtung, esp. "Cultural Violence" ("Violencia cultural", 1990).

filmada mayormente en Hawaii, en que se combinan elementos indígenas de diferentes regiones y épocas de Perú, junto con elementos indígenas de México y Mesoamérica, más elementos de antiguas civilizaciones de Grecia, Egipto, Sumeria y China, para crear unos indígenas supuestamente peruanos que, estando en la costa, se visten como indígenas de diferentes partes de la sierra, que hablan quechua como supuestamente lo hizo el mexicano Pancho Villa y que escuchan música ranchera mexicana ("Imprecisiones históricas", 2008 y Arellano, 2008).

Estas equivocaciones no son simples "*imprecisiones históricas*" ni tampoco se deben a la ignorancia del equipo investigativo de Spielberg, sino que forman parte de una tradición racista de representación de los indígenas americanos en el cine dominante. Esta tradición se nutre de estereotipos originados a partir de una ideología racista prefabricada, inicialmente destinada a judíos y musulmanes, los "otros" étnicos y religiosos de Europa medieval. Durante la "reconquista" cristiana de la península Ibérica, el anti-semitismo y la lucha contra los "infieles" proporcionaron un aparato conceptual contra los "otros" internos, que luego fue reciclado y proyectado hacia los "otros" externos, los pueblos indígenas de África y las Américas. Como señalan Shohat y Stam, *"formas preexistentes de alterizar religiosa y étnicamente se trasladaron de Europa a sus colonias"* proveyendo un pretexto para la expoliación y la esclavización (2002: 78). Desde la época de la conquista cristiano-europea del continente americano, las representaciones hegemónicas han tendido a aplicar el estereotipo del "infiel" a los pueblos nativos americanos, describiendo a los indígenas como *"salvajes, infieles y sexualmente omnívoros"* (Ibid.).

El escritor uruguayo Eduardo Galeano condena el modo en que los discursos eurocéntricos tratan a los pueblos indígenas como "otros", negando las identidades "diferentes" de los indígenas, e incluso su derecho a existir. Los pueblos indígenas de las Américas, recalca Galeano, *"viven exiliados en su propia tierra"* (1997: 19). Dentro de sus propios países, los individuos de descendencia indígena son rechazados como "otros", incluso en los casos en que constituyen una mayoría de la población nacional. Si los pueblos indígenas son reconocidos por los medios de comunicación, suelen ser vistos como *"anacronismos"* del pasado o como un obstáculo al *"progreso"* (Bataille y Silet, 1980: 36-7). Como expone Said, en las representaciones eurocéntricas, los pueblos no-europeos carecen de historia, cultura e integridad, y cuando hay algo a ser descrito es *"inexpresablemente corrupto, degenerado e irredimible"* que sirve para la *"satisfacción de audiencias europeas y norteamericanas gustos exóticos"* (1993: 20-23).



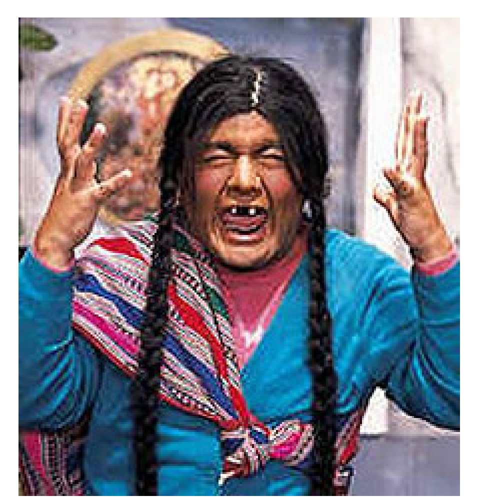
Telenovela "Natacha" (1991) protagonizada por la venezolana Maricarmen Regueiro como la "india instantánea".

Caricaturas y estereotipos eurocéntricos

En Perú, la mujer indígena de la sierra andina es uno de los "otros" internos que ha sido repetidamente caricaturizado y vaciado de historia en los medios dominantes. La versión peruana de la "india instantánea" ha consistido en añadir trenzas y pollera a actrices euroamericanas en las telenovelas o a actores masculinos en los programas supuestamente cómicos. En las producciones peruanas de las telenovelas *Simplemente María*[3] (1969), *Natacha*[4] (1991) y *Luz María*[5] (1998) se repite la historia de la "provinciana" que

[3] Dirigida por Carlos Barrios Porras, Panamérica, protagonizada por Saby Kamalich (actriz peruana, hija de un italiano y una croata).

migra a la capital para ser sirvienta y acaba casándose con el "señorito" rico. En estas telenovelas, la provinciana "instantánea" es representada por actrices blancas extranjeras o de origen europeo transformadas en "provincianas" por virtud de un par de trenzas, una actitud ingenua y una imitación burda del habla campesina**.**



"Paisana Jacinta", caricatura grotesca de la mujer indígena por Jorge Benavides.

Desde los años setenta, también se propaga en la televisión peruana la caricatura grotesca y despectiva de la llamada "chola" (término degradante para referirse a la mujer de origen andino)[6], representada por actores masculinos travestidos. En la radio y la televisión durante los años setenta y ochenta, "la serrana" de la voz ronca fue representada por Guillermo Rossini ("Yo fui el primer cholo en la TV", 2005).[7] El personaje de "La Chola" creado por Rossini y popularizado por el programa cómico *Risas y Salsa*[8], luego sería imitado y degradado en la "Chola Chabuca" de Ernesto Pimentel y la "Paisana Jacinta" de Jorge Benavides[9]. De acuerdo al escritor peruano Dante Castro, estos personajes son ridiculizaciones patéticas de la mujer andina que revelan *"un conflicto intercultural e interétnico que se resuelve siempre a favor de la cultura hegemónica"* (2005).[10]

La falta de un acceso plural a los medios de comunicación niega la posibilidad de introducir a la sociedad imágenes creadas por comunidades que carecen de poder. Como argumenta el antropólogo peruano Rodrigo Montoya, en Perú hay *"profundos mecanismos de discriminación racial de los cuales no se quiere hablar"* (1986: 49). A pesar de que la mayor parte de la

---

[4] Dirigida por Grazio D'angelo, Panamericana (Pantel), protagonizada por Maricarmen Regueiro (actriz venezolana); la telenovela es una versión de la película *Natacha* (1972) dirigida por Tito Davison.

[5] Dirigida por Eduardo Macías, América Producciones, protagonizada por Angie Cepeda (actriz colombiana).

[6] La polémica denominación "cholo" —término degradante utilizado para referirse a personas de descendencia andina— podría venir del náhuatl "xoloitzcuintli", perro sagrado creado por el dios azteca Xolotl para guiar a los hombres ("Mexican Hairless Dog" , 2008 y "Xoloitzcuintle", 2008). De acuerdo a Quiroz, "Los hispanos utilizaron el diminutivo xolo o *perro mexicano* como un insulto a los indígenas … Con el tiempo la palabra castellanizada *cholo* se esparció por las rutas de navegación del Caribe" (2006). El término se registra en *Los Comentarios Reales* de Garcilaso de la Vega (1609 y 1616): "Al hijo de negro y de india, o de indio y de negra, dicen mulato y mulata. A los hijos de éstos llaman cholo; es vocablo de la isla de Barlovento; quiere decir perro, no de los castizos, sino de los muy bellacos gozcones; y los españoles usan de él por infamia y vituperio" (ctdo. en "Cholo", 2008).

[7] "Chola Dionisia" en el programa "Estrafalario", Televisión Nacional de Perú, Canal 7.

[8] Dirigido por Aldo Vega y luego Guillermo Guille, 1980-1999, Canal 5, Panamericana Televisión (Pantel).

[9] Canal 2, Frecuencia Latina. La caracterización racista de la mujer andina por Jorge Benavides ha sido extensamente criticada como agresiva y monstruosa (Espinoza, 2005). La organización civil peruana Coordinadora de Derechos Humanos (CNDDHH) obtuvo una prohibición de la "Paisana Jacinta" en 2004 por su racismo excesivo (García, 2005).

[10] También existe la contraparte masculina de esta caricaturización de la mujer andina. El personaje ridículo del "cholo" es un personaje estereotipado común, especialmente en los cómicos ambulantes como el Cholo Basilio, el Cholo Seferino, el Cholo Juanito, el Cholo Arcade (Asociación de Comediantes y Artistas del Perú, 2008). Un personaje conocido es el del "Cholo Cirilo Quispe Mamani" desempeñado por el actor cusqueño Ubaldo Huamán. Huamán participó en la película *Madeinusa* actuando como Cayo, el alcalde del pueblo y padre de Madeinusa. Durante la posproducción de *Madeinusa*, la directora Claudia Llosa se refiere al actor Ubaldo Huamán como el personaje andino estereotipado "Cirilo" en lugar de Ubaldo: "Con Cirilo era una relación muy tierna basada en la risa, en la amistad, ¿no? Tiene un talento tan increíble…" (*Making of*, 2007).

población peruana (80%) es de origen indígena, los pueblos indígenas de Perú carecen de acceso a los medios de comunicación dominantes. La programación de la televisión peruana suele ser producida en la capital limeña y los dueños de los canales de televisión *"son todos blancos"* (Quiroz, 2007). Esto contribuye a la reproducción de patrones eurocéntricos en que el éxito, la belleza y el amor aparecen ligados al cabello rubio, la piel clara y la estatura alta (como en la desacreditada publicidad de la leche Gloria en Perú[11]).

En un artículo en relación a la celebración del Día Mundial Contra la Discriminación (establecido por las Naciones Unidas), el periodista Alberto García pregunta por qué la *"raza blanca"* predomina como parámetro de belleza en un *"país pluricultural"* como Perú. *"¿Nunca se preguntó por qué cuando sintoniza su televisor en algún canal de señal abierta las personas que aparecen en los programas o en la publicidad se ven distintas a usted, a su vecino, a la mayoría de peruanos? ¿Se ha puesto a pensar por qué no aparece gente de rasgos andinos o mestizos en los comerciales?"* (García, 2005). Dada la situación de discrimen mediático, no sorprende que, como sugiere el periodista Luis Arriola, muchos peruanos aspiren *"en secreto o incluso de manera inconsciente, parecerse a los modelos de los spots comerciales: rubios, altos y de ojos claros"* (2007).

El bloguero peruano Carlos A. Quiroz demuestra que es común que en la televisión peruana se retrate *"a los blancos como exitosos, aristocráticos, refinados y cosmopolitas"* mientras que las personas indígenas, negras o mestizas son retratadas como seres *"pobres, sucios, torpes, frustrados y quienes aspiran a imitar la vida de los blancos como meta de éxito"*. Incluso cuando se producen imágenes que intentan mostrar la realidad de los pueblos indígenas o los afrodescendientes, añade Quiroz, el mensaje final es que sus costumbres son *"exóticas y relacionadas con el pasado"* (2007). La falta de imágenes alternas que dialoguen con, debatan o rechacen la constante caricaturización mediática de las personas que no son eurodescendientes, magnifica las repercusiones peligrosas y enajenantes que las imágenes cargadas de estereotipos negativos pueden tener en el imaginario contemporáneo.

Grupo Chaski y la búsqueda de un cine inclusivo

En su primer largometraje, *Gregorio* (1984), los directores del colectivo Grupo Chaski[12] rechazan la ridiculización estereotipada de la mujer andina. El Grupo Chaski se formó en 1982 por los peruanos María Barea, Fernando Barreto y Fernando Espinoza, el uruguayo Alejandro Legaspi y el suizo Stefan Kaspar. Comprometidos con el deseo de alterar las prácticas cinematográficas comerciales y hacer cine junto con la comunidad marginada y para esa comunidad, los miembros del colectivo —de acuerdo a la profesora de literatura comparada, Sophia A. McClennen— estaban atentos a las dinámicas de poder y dispuestos a crear un espacio de inclusión en su cine (2008: 1). Por eso, siguiendo la tradición del Cine Club Cusco[13], cuyos fundadores dirigieron la

[11] La publicidad de la leche evaporada Gloria ha ganado anti-premios por sus esquemas publicitarios racistas que consistentemente exhibían a familias blancas y ricas, mientras exhortaba a los niños peruanos a tomar la leche enlatada para crecer más altos (García, 2005 y Flores, 2008). El costoso producto se mercadea típicamente a familias de clase baja, las cuales deben mezclar la bebida concentrada con agua hervida. Para más información sobre la historia de la industria de la Leche Gloria en Perú, véase el documental *Perú: ni leche ni gloria* del Grupo Chaksi (1986). Debe señalarse que la mayoría de los peruanos (70% a 90%) no toleran la lactosa (Maurer, 2007 y "Lactose Intolerance", 2008).

[12] "Chaski" es la palabra quechua para "mensajero" o "emisario" (especialmente durante la era incaica).

[13] Reconocida institución fílmica de Perú, fundada en 1955 por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama, César Villanueva, Manuel Chambi y Víctor Chambi.

primera película en quechua, *Kukuli* ("Paloma") en 1960, el Grupo Chaski se atreve a comenzar la película *Gregorio* en una *"lengua dominada"*, el quechua (Mazzotti, 2002: 37-58). Además, *Gregorio* se centra en las problemáticas de los migrantes andinos expulsados de la sierra por lo que el intelectual peruano José Carlos Mariátegui ya reprobaba en 1928, el *"problema de la tierra"*[14].

En la película de Chaski, Juana, la madre de Gregorio, migra a Lima con su familia. Juana se presenta como una hermosa joven indígena quechuahablante. Aunque es un personaje secundario, pues la historia se centra en cómo su hijo Gregorio se vuelve un niño trabajador de la calle, la película permite conocer a Juana como una mujer inteligente, fuerte, independiente, responsable y trabajadora. Juana participa en las decisiones del hogar, tiene buenas relaciones con los vecinos del arenal donde se asientan, cuando enviuda busca trabajo, y siempre cuida mucho a sus hijos.

Estas características de Juana contrastan con los estereotipos que se suelen atribuir a la mujer andina en los medios dominantes. Juana no es una mujer infantil, ingenua, salvaje ni ignorante como la provinciana de las telenovelas. Tampoco es la caricatura de desidia, estupidez, suciedad e incluso animalidad que aún hoy se asocia a la mujer andina en los programas cómicos televisivos que confunden constantemente al personaje de la mujer indígena con una llama o un perro. El distanciamiento de estos estereotipos negativos, no obstante, se logra a un costo muy elevado: la occidentalización casi inmediata del personaje de Juana y la utilización de una actriz europeruana, Vetzy Pérez-Palma, para hacer el papel de la indígena.


La actriz limeña Vetzy Pérez-Palma como Juana en la película "Gregorio" (Grupo Chaski, 1984).

De acuerdo a una comunicación reciente con Alejandro Legaspi, uno de los directores de *Gregorio*, Pérez-Palma era una actriz de Lima que había estudiado en la Escuela Nacional de Arte Dramático (hoy ENSAD). Pérez-Palma no hablaba quechua. El propio Legaspi admite que esto constituye un *"defecto grave en la película"* pero que *"lamentablemente son muy pocos los actores que hablan quechua"* (A. Legaspi, comunicación personal, 17 de julio de 2008). En *Gregorio,* Pérez-Palma es disfrazada para parecer indígena. La elección de una actriz blanca para el papel de la indígena recuerda que a los blancos se les considera *"más allá de la etnicidad"*, mientras que a la gente de otros colores se le limita *"a papeles designados por su raza"* (Shohat y Stam, 2002: 197). Con dos breves trenzas y vestimenta tradicional, el Grupo Chaski crea su versión de la "india instantánea". Sin embargo, Pérez-Palma muestra el rostro maquillado y las cejas depiladas en un arco artificial, lo cual desencaja con el personaje de la madre campesina recién llegada de la sierra. Por esto, a pesar de pronunciar algunas palabras en quechua, el personaje de Pérez-Palma como mujer indígena alterada por cosméticos no logra verosimilitud.

---

[14] En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, especialmente "El problema de la tierra", Mariátegui asevera que los problemas del *"indio"* se deben en realidad a problemas económicos enraizados en el sistema injusto de tenencia de la tierra (basado en el latifundio implantado por una España medieval durante la colonización); de acuerdo a Mariátegui, los pueblos indígenas no pueden escapar de la servidumbre feudal si no adquieren control sobre las tierras agrícolas (1974: 50-104).

Con casi cinco millones de hablantes de quechua (*runa simi*) en Perú y diez millones de quechuahablantes en Sudamérica (Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Argentina y Chile), el quechua es la lengua indígena más hablada de las Américas (Cavero 2005; Chirinos 2000; "Quechua" 2008).[15] Al no utilizar a una actriz de la comunidad quechuahablante para interpretar el papel de Juana, el Grupo Chaski sin querer repite un típico insulto: *"no eres digno de representarte"* y *"nadie de tu comunidad es capaz de representarte"* (Shohat y Stam, 2002197).


Juana pierde rápidamente sus rasgos andinos.

Quizás para lidiar con el problema de la incongruencia de tener que disfrazar a Pérez-Palma de indígena, el Grupo Chaski opta por transformar el personaje inmediatamente después de su llegada a Lima. En una evolución inverosímil de la imagen del personaje, Juana pierde rápidamente su lengua quechua, sus trenzas, y toda forma de expresión y vestimenta andina. Durante la mayor parte de la película, el personaje de Juana ostentará la apariencia de una limeña radicalmente occidentalizada. Desafortunadamente, la narrativa positiva sobre la indígena migrante no queda entonces asociada a la imagen de una mujer indígena, sino a la imagen de una limeña blanca.



La narrativa positiva sobre la indígena migrante queda asociada a la imagen de una limeña blanca.

En la película *Gregorio*, el Grupo Chaski intenta forjar una imagen positiva que extraiga de la invisibilidad mediática a la mujer indígena que migra a Lima. Sin embargo, al utilizar una actriz no indígena y adherirse a los glamorosos cánones de belleza occidental, el film borra la posibilidad de una imagen de belleza y fortaleza indígena en la pantalla grande. Por eso la película no logra el equilibrio en la representación de la indígena peruana que el Grupo Chaski ya buscaba en su excelente documental de 1982, *Miss Universo en el Perú*.


Claudia Llosa seleccionó a una actriz quechuahablante, Magaly Solier (de Huanta, Ayacucho), y utilizó un local de filmación andino (Canrey Chico, Huaraz) para realizar "Madeinusa" (2006).

Por otra parte, el hecho de cultivar una estética andina y utilizar una actriz de la comunidad quechuahablante no necesariamente asegurará una representación equilibrada o justa de la mujer indígena. "*Tampoco la autorrepresentación cromáticamente literal garantiza una representación no eurocéntrica. El sistema puede simplemente «usar» al intérprete para representar los códigos dominantes*" (Shohat y Stam, 2002: 197). Este es el caso de la película *Madeinusa* (2006), de la cineasta peruana Claudia Llosa (sobrina del escritor Mario Vargas Llosa).

[15] El quechua es una de las lenguas oficiales de Perú, Bolivia, Ecuador y Colombia.

La etnografía perversa de Claudia Llosa

Madeinusa es protagonizada por Magaly Solier, una joven quechuahablante de Ayacucho, Perú. Además, la participación de la comunidad quechuahablante de Canrey Chico, Huaraz, y la filmación en este pueblo andino durante 6 semanas (en 2005) contribuyen a una representación ilusoriamente etnográfica. La falsa etnografía de *Madeinusa* proporciona una visión pintoresca, tergiversada, a la vez que degenerada, de las tradiciones indígenas y de la pobreza en los Andes. De acuerdo a la película de Llosa, el modo de vida depravado de los Andes sería lo que expulsa a la joven protagonista, cuyo nombre es Madeinusa (una alusión a la admiración por las cosas extranjeras[16]), a escapar hacia la capital, Lima.

La película de Llosa utiliza un local de filmación andino y una protagonista quechuahablante para narrar una historia que caricaturiza violentamente a la gente quechuahablante de lo que la directora llama un *"pueblo perdido en la cordillera del Perú"* (*Making of*, 2007). Se utiliza una cinematografía colorida y vibrante para narrar la historia de un pueblo indígena ingenuo, atrasado, supersticioso y salvaje que cree que puede pecar durante el *"Tiempo Santo"*, porque Cristo está muerto y *"no los puede ver"*.


El alcalde Cayo acosa sexualmente a su hija Madeinusa.

El pecado más degenerado con el cual la película de Llosa intenta consternar y chocar al espectador es la toma de la virginidad de la niña, llamada Madeinusa, por su padre pedófilo, don Cayo (Ubaldo Huamán). Don Cayo, máxima figura de autoridad como Alcalde del pueblo de "Manayaycuna" ("pueblo encerrado" en quechua), acostumbra dormir sexualmente excitado entre sus dos hijas adolescentes y supuestamente ha estado guardando a Madeinusa para tomarla en Tiempo Santo. Otros "pecados" representados en la película son el robo entre vecinos, la lujuria e infidelidad institucionalizadas, la borrachera general, el desperdicio de comida, además del asesinato, la traición y la mentira.

La protagonista de *Madeinusa* se asocia insistentemente con lo corrupto, degenerado y asqueroso. En las primeras escenas, el personaje de la joven indígena se asocia con los piojos y con las ratas muertas. Luego su hermana Chale (Yiliana Chong) asocia el color de los ojos de Madeinusa con el excremento ("son del color de tu misma caca"). Salvador (Carlos de la Torre), el inocente forastero de ojos claros quien despliega el nombre de la joven en la etiqueta de su camisa ("MADE IN USA"), percibe el pueblo de Manayaycuna con desconfianza y asco. La intelectual peruana Rocío Silva Santisteban define el asco *como "una sensación aversiva producto del contacto personal y sorprendente con un objeto o sujeto que provoca rechazo y atracción a su vez, debido a un extraño temor a que este pueda contaminarnos"*. En el contexto peruano, Silva Santisteban analiza el asco como la *"plataforma afectiva para construir alteridades basurizadas"* con la finalidad de convertir al otro en un *"ser desechable que prácticamente ha perdido su condición humana"* (2008: 155-157). Una de las reacciones que la película

[16] De acuerdo a Elizabeth Cavero, el discrimen racial en la sociedad peruana ha llevado *"a generaciones enteras de peruanos de ascendencia indígena a bautizar a sus hijos como John o Shirley, y tratar a toda costa de impedir que ellos aprendan el idioma nativo"* (2005).


Madeinusa se asocia con lo asqueroso, como las ratas muertas.

Madeinusa busca provocar es el asco ante las costumbres abyectas de Madeinusa y su poblado aislado, Manayaycuna. Como cita el sociólogo peruano Vicente Otta, *"¡Qué asco, esta huevada!, dice el criollo-limeño cuando prueba el primer bocado del potaje andino que le han hecho llegar para saciar su hambre"*. Para Otta, la exclamación de Salvador *"resume la actitud del personaje frente a la comunidad en que se encuentra, y puede decirse que resume también la postura de la directora sobre el mundo indígena que ha querido presentar: distancia, incomprensión y rechazo"* (2006).


Madeinusa, belleza exótica y perversa, seduce al limeño Salvador con su mirada.

Madeinusa se representa como símbolo de una belleza exótica, sexualizada y perversa. Vestida con los hábitos blancos de la virgen, Madeinusa seduce con la mirada a su reticente "Príncipe Azul" Salvador en su primer encuentro. Luego, Madeinusa lo tienta a tomar su virginidad para que él la lleve a Lima. Esa misma noche —se sugiere mediante el sonido de los gemidos sexuales de la chica y el jadeo del padre— Madeinusa también tiene sexo con su papá ante la mirada estupefacta de Salvador, quien espía por la ventana. Se incita al público a querer mirar junto con Salvador, y a asquearse junto con él, pues la cámara se identifica constantemente con su mirada occidental masculina, que es la que debe guiar al espectador al adentrarse en la cultura "desconocida" del pueblo andino "asqueroso" inventado por Llosa.


Salvador (Carlos de la Torre) espía el acto incestuoso de don Cayo y Madeinusa por la ventana.

Aparte de la reproducción del lugar común de la indígena como degenerada sexual, que "ofrece" su cuerpo virgen tanto al "conquistador" limeño como a su padre, el atraso e ignorancia de Madeinusa se enfatiza mediante la escena cliché en que el blanco limeño, Salvador, le muestra cómo funciona una grabadora de sonido, una tecnología que ella supuestamente ignora. Para completar, Madeinusa aparece como patricida y traidora, pues antes de migrar a Lima en busca del glamour y la belleza que le prometen sus revistas (de moda y estilo de vida) con mujeres rubias, asesina a su padre en un arranque de violencia inusitada y luego acusa a Salvador de la muerte de su padre.

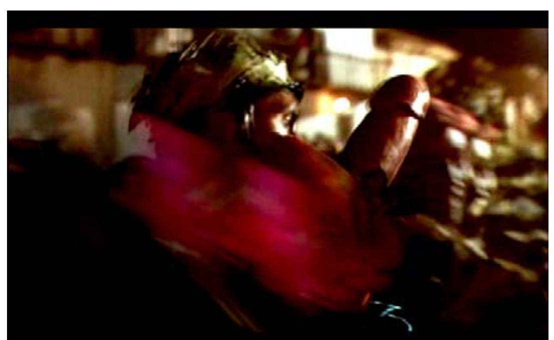

En el concurso de la Virgen, las jóvenes compiten contra sus pares ante un jurado masculino.

El atractivo superficial de la protagonista Madeinusa se quiebra ante su comportamiento repulsivo. La supuesta búsqueda sofisticada de *"libertad absoluta"* de Madeinusa (según Llosa en el *Making of*, 2007) no implica liberarse de ninguno de los mecanismos de opresión de la mujer andina, sino participar de las fantasías eróticas de las figuras masculinas hegemónicas. Madeinusa exhibe su belleza en una individualista competencia contra su hermana y las otras jóvenes de su poblado. Las mujeres jóvenes compiten ante un jurado masculino por la insigne oportunidad de representar a la Virgen, irónicamente, justo durante los días en que sus padres estarían autorizados a tomar su virginidad. El triunfo en el concurso del glamour virginal significa que Madeinusa se torna objeto de lujuria para todos los hombres del pueblo, incluyendo su padre.

Durante la película, Madeinusa realiza repetidamente actividades culinarias o de aseo (personal y del hogar). Es supersticiosa y cree que las ratas muertas traen buena suerte en el amor. El sexo no placentero y sin protección con Salvador y con su padre no parece tener repercusiones en la salud de la joven. Aunque el escape a Lima con un camionero se propone como un éxito agridulce de Madeinusa, su violencia desequilibrada al final de la película disuade la identificación del espectador con sus problemas y aspiraciones. Por otra parte, la película no explora, como *Iracema: uma transa amazónica* (Jorge Bodanzky y Orlando Senna, Brasil, 1976) los riesgos de prostituirse con camioneros para escapar de una zona rural. Tampoco ausculta, como *Juliana* (Grupo Chaski, Perú, 1988), las dificultades para una niña sobrevivir sola en las calles de Lima. *Madeinusa* se limita a exaltar la belleza del rostro de Solier y la maldad traicionera que el personaje de Madeinusa representa. El atraso moral de Madeinusa y su pueblo exige su "salvación" y "modernización" por los blancos occidentalizados de la capital, simbolizados por Salvador.

La ficción verosímil y la "marca de plural"

Si la película parece enfocarse en una visión andina exageradamente primitiva, irracional y peligrosa, para la directora *"todo lo que ocurre en la película podría ocurrir"* (*Entrevista a la directora y actriz*, 2007). Llosa repite que su meta era crear una *"sensación"* de que todo era *"real"* y que para esto nutrió la película de *"festividades muy reales"* para hacer *"difusa la línea entre lo ficticio y lo real"* (*Entrevista...*, 2007). Ella explica que su *"interés era hacer que este pueblo sea absolutamente verosímil"* (*Making of*, 2007). Aunque Llosa aclara que no existe la tradición del Tiempo Santo representada, afirma que *"sí está basada en toda la diversidad cultural que puedes encontrar en el Perú"* (*Entrevista...*, 2007) y que el espíritu del pueblo de Canrey Chico *"está totalmente plasmado en la película"* (Casanovas, 2005). Llosa expresa cándidamente que la gente de *"la sierra es tan distinta y tan honesta"* que ella quiso *"acercarnos al alma de los Andes"* (*Making of*, 2007) donde se puede encontrar *"más verdad"* (*Entrevista...*, 2007).


La festividad se presenta como caótica y las máscaras tradicionales se sustituyen por penes gigantes.

Esta visión "idealizada" contrasta con la representación degenerada del pueblo andino en *Madeinusa.* Llosa imagina y recrea un pueblo a la vez atractivo y repulsivo. A pesar de incorporar actores y locaciones rurales andinas, de incorporar el idioma quechua (y proveer subtítulos en lenguas europeas para que los no-quechuahablantes puedan acceder al sentido de los diálogos en

quechua), de incorporar detalles de las tradiciones andinas, como las fiestas y procesiones religiosas, los bailes y música de comparsa, las máscaras y los vestuarios festivos, todos estos elementos se ven desde afuera, como caóticos, eróticos y exóticos. Desde una cámara tambaleante, indígenas sin rostro saltan alrededor de una gran fogata. Los bailes de coreografías antiguas, tradicionalmente ensayadas por meses, se presentan como correrías sin sentido. Las máscaras que tradicionalmente se burlan de los colonizadores españoles se sustituyen por máscaras de penes gigantes. A diferencia de *Palpa y guapido: el abrazo de la memoria* (Joel Calero, Perú, 2003), en *Madeinusa* se omiten los esfuerzos organizativos y el trabajo comunitario requerido para realizar grandes festividades.

Como en muchas películas supuestamente pro-indígenas, en *Madeinusa* persiste una dualidad según la cual los indígenas suelen ser vistos como *"a la vez los mejores y los peores humanos, a la vez nobles y salvajes"* (Shohat y Stam, 2002: 85). Para Llosa, los indígenas encarnan una especie de honestidad silvestre y rural que se ha perdido en el mundo "civilizado" urbano. Al mismo tiempo, en su película Llosa personifica a los indígenas como serranos *"bestias y miopes"* que, como denuncia la productora cinematográfica peruana Pilar Roca, *"aparecen en la pantalla violando a sus hijas, emborrachándose hasta el cansancio y traicionando el candor de un limeñito de clase alta que cometió la imprudencia de aproximar su bella humanidad a ese infierno en miniatura"* (2006).

La incomodidad de algunos pobladores de Canrey Chico con el producto final de su participación en la película se evidencia en comentarios cibernéticos como el de Eugenia Alamo, originaria del pueblo de la filmación, quien acota y corrige que *"donde se rodó la Madeinusa … no es desconocido [ni] mucho menos perdido"* y añade que no se debe creer todo lo que presenta pues *"hay mucho inventado"* (Casanovas, 2005). La preocupación de Alamo por corregir a la directora de *Madeinusa* es razonable puesto que las ficciones fílmicas sí tienen repercusiones reales en el mundo. Como manifiesta Wilfredo Ardito Vega, abogado de la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH) de Perú, los defensores de Llosa sostienen incorrectamente *"que por tratarse de una obra de ficción, es un error pretender juzgar el contenido de* Madeinusa*"* (2006: s/n). Sin embargo, los autores de ficción emiten mensajes. *"En el caso del cine, además del guión, el mensaje puede transmitirse mediante la elección de los actores, sus rasgos físicos, la ambientación, los encuadres y la solidaridad o el rechazo que cada personaje pretende generar en los espectadores"* (Ibid.). Si una película ensalzara el Ku Klux Klan o el holocausto judío sería censurable. De la misma manera, es rechazable un texto fílmico que represente a un poblado indígena contemporáneo como habitado solamente *"por seres alcoholizados, primitivos y violentos"*. En el presente, es impensable no generar resistencia al difundir una película que distorsiona *"toda la cosmovisión andina, diseña una comunidad donde el adulterio y el incesto son aprobados. Transforma las tradiciones más solemnes, como las relativas a la Semana Santa, en grotescas orgías"* (Ibid.).

Además, para los habitantes andinos marginados de Perú, existe el riesgo de lo que el ensayista Albert Memmi llama la *"marca de plural"* (ctdo. en Shohat y Stam, 2002: 191). Esto significa que cualquier comportamiento negativo o imagen negativa de cualquier miembro de una comunidad oprimida y poco representada *"se generaliza instantáneamente como típico, como si fuera parte de una esencia negativa"*. De este modo, las representaciones fílmicas de pueblos marginados se vuelven alegóricas: cada actor se vuelve *"una sinécdoque que sintetiza una comunidad"* que, aunque sea muy grande, se asume como homogénea dentro del discurso hegemónico. No todos los estereotipos negativos ejercen el mismo poder en el mundo. Los grupos dominantes son representados con una gama de imágenes que no permiten la

generalización. Cuando los estereotipos forman parte del continuo de una política social de prejuicios y violencia contra quienes carecen de poder social, esto pone en peligro a los cuerpos de las personas estereotipadas. El rechazo de las representaciones exageradas y los estereotipos negativos nace de la falta de poder para controlar su propia representación que sufren los grupos históricamente marginados (Shohat y Stam, 2002: 191-192).

Es muy posible que públicos poco familiarizados con la cultura e historia andinas acepten la torcida representación de Llosa como verídica. El propio público peruano, carente —por siglos— de cualquier otro tipo de representación no-estereotipada de las comunidades indígenas, podría confirmar los mitos hegemónicos racistas[17] que ayudan a cultivar el desprecio hacia los indígenas actuales, hasta el punto de que en Perú se ha *"invisibilizado"* el marcado componente indígena del país y se prefiere evitar la denominación "indígena", pues tiene una carga peyorativa (Ardito Vega, 2007: s/n). La violenta confusión causada por los esfuerzos de verosimilitud de Llosa se advierte en el comentario de Delia Wismann, peruana radicada en Miami, quien comenta que quedó *"fascinada"* por la película *Madeinusa* y se sintió *"orgullosa"* de que alguien de su país mostrara *"la problemática de esos pueblos tan remotos y alejados de la sociedad moderna"*. Finalmente, añade que le gustaría *"saber los comentarios de los habitantes de ese pueblo a donde se rodó la película. Qué sintieron al verse plasmados en la película"* (Casanovas, 2005: s/n).

La guerra contra el "otro" interno

Aunque Llosa parece creer que tiene una perspectiva pro-indígena, su película reitera la existencia de la terrible fractura social que por dos décadas generó una guerra civil en Perú (1980-2000). De acuerdo al Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) finalizado recientemente en el 2003 en Perú, la guerra interna en Perú produjo más de 70,000 muertes, en su mayoría de indígenas campesinos (CVR, 2004: 9).[18] El historiador y sociólogo peruano Nelson Manrique Gálvez recalca que la violencia devastadora del conflicto armado en Perú se generó a partir de un *"Estado profundamente excluyente y segregacionista, que heredó e hizo suyo un discurso colonial racista y antiindígena, que veía a la sociedad peruana como dividida en castas o estamentos y que consideraba que los blancos eran intrínsecamente superiores y los indios inferiores por razones biológicas"* (2002: 45, 57).

La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) describe en su informe el *"sentimiento de exclusión e indiferencia que experimentaron las personas y comunidades que fueron las víctimas mayoritarias del conflicto armado interno. Muchos de ellos sintieron que para el resto del país, en especial para los principales centros del poder político y económico, lo ocurrido en sus pueblos, casas y familias sucedía en «otro país»"* (2004: 20). La directora de *Madeinusa* reitera una lógica similar en su película. Al acercarnos a los Andes, entramos en un mundo ajeno, de ética cuestionable y anhelos incomprensibles. La carencia de integridad de todos los personajes andinos retratados, y en especial de la protagonista, revela un rechazo del "otro" interno de Perú

---

[17] Ver Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible* (1964) para un análisis de los mitos (como la *"Arcadia Colonial"* y el *"individualismo")* que han creado y sostienen una nación peruana racista, dividida en *"dos contrarias fortunas, en dos bandos opuestos y, se diría, enemigos"* (2002: 32).

[18] El informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) es producto de una investigación comisionada por el gobierno peruano y que se instauró como parte de un proceso de justicia, recuperación y sanación de la inmensa violencia que hubo en Perú durante las décadas de 1980-2000.

(que constituye una mayoría de la población peruana), al verlo como distanciado de los preceptos que definirían la condición humana (depositada en una minoría).

En la *Entrevista a la directora y actriz* incluida en el DVD de *Madeinusa* (producido por Cameo, 2007), Llosa manifiesta que la sensación *"surreal"* que ella recrea en su película *"es una sensación muy común cuando viajas por países"*. Luego de un silencio incómodo, Llosa corrige la sentencia en que sugiere que para ella viajar por Perú es como viajar por un país extranjero, y añade luego de titubear en búsqueda de una expresión más adecuada, *"[por países] tan distintos, como el Perú"*. Llosa percibe a los habitantes del interior de Perú como tan "distintos" que en su película basuriza simbólicamente a los pueblos indígenas históricamente excluidos y que durante la muy reciente guerra fueron *"localizados como vertederos simbólicos en el proceso de violencia"* (Silva Santisteban, 2008: 90).


Claudia Llosa aprovecha la belleza monumental del paisaje andino.

Llosa ahonda en la perplejidad que le produce el entorno andino peruano al explicar de manera desconcertada que es un lugar *"donde, por ejemplo, ¿no?, una casa maravillosa, fantástica de adobe te puede hacer sentir que estás en un ambiente hermosísimo, que te provoca tomar una foto, pero al mismo tiempo estás diciendo ¡Uf! Complicado, ¿no? ¿Cómo puede ser que vivan así?"* (*Entrevista*…, 2007). En su discurso, como en su cinematografía, Llosa hiperboliza los adjetivos sobre la belleza del ambiente rural andino y desea plasmarlo en la fotografía. Al mismo tiempo, un sentimiento indefinido (¿culpa?, ¿incredulidad?, ¿sensación de injusticia?, ¿asco?) la detiene (fugazmente) en el acto de plasmar como bella la violenta pobreza rural andina. Del mismo modo, en *Madeinusa* se hiperboliza la belleza de Madeinusa, se resalta el colorido intenso de los vestuarios y escenarios festivos, se monumentaliza el paisaje de sierras, valles y lagos andinos. También se hiperboliza la sensación de confusión ante lo hermoso, pero incomprensible y horroroso que resulta para Salvador (y el espectador que lo acompaña) la experiencia de viajar y verse atrapado en una comunidad rural de Perú.

Lejos de visibilizar las problemáticas e idiosincrasia de la mujer andina y su comunidad, la galardonada[19] película *Madeinusa* nos acerca a la mujer indígena y su pueblo desde la perspectiva trillada del hombre blanco que descubre territorios —femeninos y geográficos— no conquistados. Los elementos culturales indígenas incluidos en la película de Llosa no permiten una representación digna del pueblo andino filmado sino que sirven para reafirmar la idea preexistente de la inmoralidad y atraso de las comunidades andinas. La hermosa Madeinusa repite la manida historia de la mujer "pecadora", infantil, egoísta y traicionera, adalid erótico de lo corrupto y lo perverso. Ella requiere salvación pero resulta irredimible. Su inminente llegada como migrante a Lima debe percibirse, por lo tanto, como una amenaza a la sociedad civil urbana. Madeinusa compendia a la mujer andina como parte de un sector que se juzga excluible de lo ciudadanamente aceptable, prescindible y desechable como las miles de mujeres indígenas muertas durante la última guerra. Si la violencia cultural se define como cualquier aspecto de la cultura que se utilice para justificar o legitimar la violencia estructural de manera que se haga

[19] Ver "Awards for *Madeinusa*" ("Premios para *Madeinusa*", 2006: s/n) y "Madeinusa en carrera por un Oscar" (2006: s/n).

aceptable en la sociedad, entonces la película de Llosa es violenta porque legitima los discursos de inferioridad indígena y superioridad blanca que justifican el desconocimiento, la marginación y la exclusión de la mayor parte de la población de Perú.

Reflexiones finales: la violencia "invisible" del racismo

El presente estudio busca hacer visible cómo los estereotipos racistas acerca de los indígenas de las Américas se han retransmitido por siglos en nuestras sociedades y sus medios de comunicación, hasta el punto de hacerse casi "invisibles". La violencia del estereotipo discriminatorio ha calado hondo en su intento de hacer parecer "normal" o "necesaria" la negación, la asimilación, la marginación o la explotación del "otro" indígena. Por un lado, la marginación y negación de los indígenas en sus propias tierras hace posible que los mercados se lucren del pretendido exotismo del indígena, quien es construido como exótico en su propia tierra, y como arcaico a pesar de existir en el presente. Por otro lado, a través de los estereotipos repetidos, la supuesta inferioridad del indígena se plantea como congénita e irremediable, como un obstáculo a las metas nacionales. Baste recordar discursos anti-indígenas como los del escritor peruano Mario Vargas Llosa, para quien el único medio de alcanzar una sociedad moderna *"libre y decente"* es lograr que la *"población nativa [sea] escasa o inexistente"*. Con este objetivo en mente, Vargas Llosa ha llegado a pedir *"a los indios pagar ese alto precio"*, es decir, *"renunciar a su cultura—a su lengua, a sus creencias, a sus tradiciones y usos—y adoptar la de sus viejos amos"* (Vargas Llosa, 1992: 811). Dentro de la lógica racista, el racismo no constituiría un problema. El "problema" lo crearía la "terca" existencia de "otros" con rasgos físicos no-europeos y culturas no-occidentalizadas. La solución racista —homogeneizar a todas las poblaciones y las culturas "diferentes" de la Occidental, eliminar a todos los "otros" en un gran holocausto cultural— es inadmisible.

Los directores de las películas *Gregorio* y *Madeinusa* logran dar unos pasos pequeños para ir más allá de la tradición racista de representación de la mujer indígena en el cine. No obstante, sus gestos hacia un cine pro-indígena (y pro-mujer) resultan insuficientes. En las dos películas analizadas, los cineastas del Grupo Chaski y Claudia Llosa recurren a prácticas y representaciones discriminatorias, como si les fuera imposible "ver" o percibir los discursos racistas que incorporan a sus películas. En *Gregorio,* se busca una identificación del espectador con Juana y las luchas de la migrante andina en Lima. Sin embargo, en el momento de la filmación, el Grupo Chaski no consideró imprescindible agenciar la autorrepresentación de una quechua-hablante andina. Por el contrario, el Grupo Chaski aceptó como factible y verosímil la sustitución paradójica de lo que debía ser (de acuerdo al papel proyectado en el guión) una actriz andina o de origen andino, por una actriz blanca limeña. Veinte años más tarde, en cambio, Claudia Llosa lleva a cabo un laudable proceso de búsqueda en la sierra de Ayacucho, Perú, y selecciona a una mujer andina para representar el rol protagónico en *Madeinusa*. Pese a este paso positivo hacia la autorrepresentación y visibilización de la indígena, Llosa utiliza a la actriz andina Magaly Solier y a la comunidad andina de Canrey Chico para dar verosimilitud a un mundo indígena monstruoso e imaginario. La invención deformada de Llosa refleja una tradición fílmica de representación racista del indígena en las Américas y, a su vez, sirve para confirmar los estereotipos racistas contra la comunidad indígena en Perú.

El hecho de que una película de características racistas como *Madeinusa* haya ganado 14 premios internacionales en el 2006 implica que la "invisibilidad" del racismo contra la comunidad indígena en el cine constituye una "ceguera" de proporciones globales. En este ensayo, demuestro cómo la tradición fílmica de racismo hacia el indígena está tan arraigada en el imaginario

colectivo, que aún directores (y críticos) que se autodenominan "pro-indígenas" no logran desligarse de esta tradición enajenante. Finalmente, destaco la urgencia de hacer "visibles" y rechazables los mecanismos "invisibles" de la violencia cultural contra los pueblos indígenas de las Américas.

Bibliografía citada

Arellano, Juan. **Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal en el Perú**. Globalizado, 5 de junio de 2008. http://arellanos.blogspot.com/2008/06/indiana-jones-y-el-reino-de-la-calavera.html, visitado el 22 de septiembre de 2008.

Ardito Vega, Wilfredo. **Madeinusa: racismo en la pantalla grande**. Reflexiones Peruanas, 3 de octubre de 2006. http://www.agenciaperu.com/columnas/2006/oct/reflexiones1.html, visitado el 28 de septiembre de 2008.

---. **Y usted, ¿no será también indígena?** Reflexiones Peruanas, 12 de marzo de 2007. http://www.agenciaperu.com/columnas/2007/mar/reflexiones2.html, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Arriola, Luis. **Publicidad sin racismo**. La República Online, 30 de abril de 2007. http://www.larepublica.com.pe/index.php?option=com_content&task=view&id=154378&Itemid=36, visitado el 29 de octubre de 2008.

Asociación de Comediantes y Artistas del Perú (ASOCARP), 2008. http://www.comicosambulantesperu.com/, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Awards for *Madeinusa*. Internet Movie Database (IMDb), 2008. http://www.imdb.com/title/tt0476298/awards, visitado el 28 de octubre de 2008.

Bataille, Gretchen y Charles L. P. Silet. **The Entertaining Anachronism: Indians In American Film**. *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups.* Ed. Randall M. Miller. Englewood, New Jersey: Jerome S. Ozer, 1980.

Casanovas, Conchita. **Entrevista a Claudia Llosa**. Hispanorama, Radio Exterior de España (REE), diciembre de 2005. http://www.cinencuentro.com/madeinusa/entrevista-claudia-llosa/, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Castro, Dante. **El Congreso de Madrid: evadidos y telúricos**. Ómnibus, 30 de junio de 2005. http://www.omni-bus.com/congreso/debate/castro1.html, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Cavero, Elizabeth. **El otro idioma oficial**. La República Online, 27 de marzo de 2005. http://www.larepublica.com.pe/component/option,com_contentant/task,view/id,72074/Itemid,0/, visitado el 29 de octubre de 2008.

Chirinos, Andrés. **Las lenguas indígenas peruanas más allá del 2000: una panorámica histórica**. *Revista Andina.* Centro Bartolomé de las Casas. Nº 32, 1998. http://revistandina.perucultural.org.pe/textos/chiri.doc, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Cholo. Wikipedia, 26 de septiembre de 2008. http://es.wikipedia.org/wiki/Cholo, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). 2004. **Hatun willakuy: versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación**. Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, Perú.

Espinoza, Maritza. **Paisana Frankenstein**. La República Online, 5 de abril de 2005. http://www.larepublica.com.pe/component/option,com_contentant/task,view/id,73049/Itemid,0/, visitado el 29 de octubre de 2008.

Flores, Julio. **Cómprale al Perú**. [Kaotic.minD], 16 abril de 2008. http://kaotic-mind.blogspot.com/2007/04/cmprale-al-per.html, visitado el 27 de octubre de 2008.

Galeano, Eduardo. 1997. **Ser como ellos.** Editorial Siglo Veintiuno, México, D.F., México.

Galtung, Johan. **Cultural Violence**. *Journal of Peace Research*, vol. 27, Nº 3, agosto de1990.

García, Alberto. **Activistas de derechos humanos dan "premio" a publicidad racista**. La República Online, 22 de marzo de 2005. http://www.larepublica.com.pe/component/option,com_contentant/task,view/id,71645/Itemid,0/, visitado el 29 de octubre de 2008.

Jacobs, Philip. **Mapa del Perú: Proporción de quechuahablantes a nivel distrital 1993 (INEI)**. Runasimi, 25 de abril de 2006. http://www.philip-jacobs.de/runasimi/rimaq-es.htm, visitado el 24 de septiembre de 2008.

Imprecisiones históricas. Wikipedia, 14 de septiembre de 2008. http://es.wikipedia.org/wiki/Indiana_Jones_y_el_Reino_de_la_Calavera_de_Cristal#Imprecisiones_hist.C3.B3ricas, visitado el 22 de septiembre de 2008.

Lactose Intolerance. Wikipedia, 25 de octubre de 2008. http://en.wikipedia.org/wiki/Lactose_intolerance#cite_note-Sahi-26, visitado el 27 de octubre de 2008.

Madeinusa en carrera por un Oscar. Radio Programas de Perú (RPP), 24 de septiembre de 2006. http://cms.rpp.com.pe/portada/entretenimiento/50726_1.php?font=2, visitado el 28 de octubre de 2008.

Manrique Gálvez, Nelson. 2002. **El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996**. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, Perú.

Mariátegui, José Carlos. 1974. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Empresa Editora Amauta, Lima, Perú.

Maurer, Geraldine. **Del consultor: A tener cuidado con la leche**. El Comercio, 23 de abril de 2007.
http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-02-01/ImEcVidayFuturo0662359.html, visitado el 27 de octubre de 2008.

Mazzotti, José Antonio. 2002. **Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80**. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, Perú.

McClennen, Sophia A. **The Theory and Practice of the Peruvian Grupo Chaski.** Jump Cut: A Review of Contemporary Media Jump Cut, Nº 50, 2008.
http://www.ejumpcut.org/currentissue/Chaski/index.html, visitado el 24 de septiembre de 2008.

Mexican Hairless Dog. Wikipedia, 24 de septiembre de 2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Mexican_Hairless_Dog, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Montoya , Rodrigo. **La democracia y el problema étnico en el Perú**. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 48, Nº 3, pp. 45-50, 1986.

Otta, Vicente. **Perú: Madeinusa o desencuentro-made**. Servicio de Información Indígena (SERVINDI), octubre de 2006.
http://www.servindi.org/archivo/2006/1241, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Quechua. Wikipedia, 19 de septiembre de 2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Quechua, 28 de septiembre de 2008.

Quiroz, Carlos A. **El significado de cholo**. Peruanista, 1 de diciembre de 2006.
http://peruanista.blogspot.com/2006/12/que-significa-ser-cholo.html, visitado el 27 de septiembre de 2008.

---. **Qué bien me veo en la TV peruana**. Peruanista, 19 de febrero de 2007.
http://peruanista.blogspot.com/2007/02/que-bien-me-veo-en-la-tv-peruana.html, visitado el 27 de septiembre de 2008.

Roca, Pilar. **Madeinusa o el insulto hecho cine**. Centro de Medios Independientes Perú (CMI Perú), 25 de septiembre de 2006. http://peru.indymedia.org/news/2006/09/35352.php, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Said, Edward W. 1996. **Cultura e imperialismo**. Editorial Anagrama, Barcelona, España.

Salazar Bondy, Sebastián. 2002. **Lima la horrible**. Editorial Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

Shohat, Ella y Robert Stam. 2002. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico**. Editorial Paidós, Barcelona-Buenos Aires, España-Argentina.

Silva Santisteban, Rocío. 2008. **El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo**. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, Perú.

Vargas Llosa, Mario. **El nacimiento del Perú.** *Hispania*. The Quincentennial of the Columbian Era, vol. 75, Nº. 4, pp. 805-811, 1992.

Xoloitzcuintle. Wikipedia, 20 de septiembre de 2008. http://es.wikipedia.org/wiki/Xoloitzcuintle, visitado el 28 de septiembre de 2008.

Yo fui el primer cholo de la TV. La República Online, 19 de abril de 2005. http://www.larepublica.com.pe/component/option,com_contentant/task,view/id,74282/Itemid,0/, visitado el 29 de octubre de 2008.

Filmografía

Barea, María, Fernando Barreto, Fernando Espinoza, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi y Margreth Noth. 1982. **Miss Universo en el Perú**. Perú.

Bodanzky, Jorge y Orlando Senna.1974. **Iracema, uma transa amazônica**. Brasil.

Calero, Joel. 2004. **Palpa o guapido: el abrazo de la memoria**. Perú.

Espinoza, Fernando, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi.1984. **Gregorio**. Perú.

Figueroa, Luis y Eulogio Nishiyama. 1960. **Kukuli**. Perú.

Legaspi, Alejandro, Stefan Kaspar y Homero Rivera. 1986. **Perú: ni leche ni gloria**. Perú.

Llosa, Claudia. 2006. **Madeinusa**. Perú.

Matons, Marc. 2007. **Making of (Madeinusa: DVD Extras).** Perú.

Quim Crusellas y Gloria Bernet. 2007. **Entrevista a la directora y actriz. (Madeinusa: DVD Extras)**. Perú.

Spielberg, Steven. 2008. **Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull**. Estados Unidos.